

## 祝勝の二人称

——ピンダロス『ピューティア第1歌』85-92行<sup>1)</sup>——

小 池 登

### I

Pi. P. 1.81-86:

καιρὸν εἰ φθέγξαιο, πολλῶν πείρατα συντανύσαις  
ἐν βραχεῖ, μείων ἔπεται μῶμος ἀνθρώ-  
πων· ἀπὸ γὰρ κόρος ἀμβλύνει  
αἰαννὴς ταχείας ἐλπίδας,  
ἀστῶν δ' ἀκοὰ κρύφιον θυμὸν βαρύν-  
νει μάλιστ' ἐσλοῖσιν ἐπ' ἄλλοτρίοις.  
ἀλλ' ὅμως, κρέσσον γὰρ οἰκτιρμοῦ φθόνος,  
μὴ παρίει καλά. ...

『ピューティア第1歌』最終トリアスにおいて、86行 *μὴ παρίει καλά* 以下、一連の二人称単数は誰を指すのか。そして最終トリアスは全体として、いかなる含意を持つものとなっているのか。本歌の勝利者ヒエローンが指示対象であるとする、スコリアに端を発する説と、その息子デイノメネースととる、20世紀前半に圧倒的な力を誇った説との間の争いに終止符を打ち、目下のところ本箇所解釈において最大の貢献をなしたのは、Köhnken である<sup>2)</sup>。

デイノメネース説を否定し、本箇所の二人称単数はヒエローンを指すとした Köhnken の論の骨子は、以下の通りである。すなわち、問題となる箇所に至る直前の、一見したところ「デイノメネース讃歌」と呼びたくなるような58行以下の部分においてすら、デイノメネースへの言及は常にその父ヒエローンとの関係においてのみ現れており<sup>3)</sup>、しかも

直前 79 行ではもはや視点が完全にヒエローンに移っていることは明らかである<sup>4)</sup>。いやむしろ、本歌において祝勝されるべき勝利者たるヒエローンから、一度として視点が動いたことなどなかったのだと言うべきか。今まで一度もヒエローンは二人称で呼びかけられていないと人は言うが、しかしデイノメネースもまた同様に二人称で呼びかけられてはいない。要求の口調が若い王にふさわしいと言うが、むしろ言葉遣いは既に大いに功績を挙げている者にこそ適しているのである<sup>5)</sup>。そもそも、本歌が二部に分かれて後半はデイノメネースに宛てたものとなっているという解釈<sup>6)</sup>は、パラレルの支持を欠く。最終トリアス全体を、祝勝歌に固有の伝統様式を理解した上で捉え直すならば、それは金離れの良さと、人としての限界（端的には「死」）のわきまえ、そして不死なる名声というテーマの絡み合う、いわゆる εὐεργεσία のモチーフ<sup>7)</sup>と解釈すべきであり、あるいはより広く捉えれば、偉業と歌の相補性をあつかう Sieg-Lied のそれ<sup>8)</sup>となっていると考えるべきなのである。

Köhnken の論ずるところはかくの如きものであり、それは実に説得的である。デイノメネース説を改めて掲げようとするならば、多大な論証を要するであろう。かくして本箇所の問題は、いかにも決着がついたかのようなものである<sup>9)</sup>。

しかしながらここで一つの当たり前の疑問が、全くと言ってよいほど議論の対象にならないことに、いや、通り掛かりの注釈の対象にすらならないことに、我々は驚かざるを得ない。すなわち、86 行 μὴ παρίει καλὰ 以下の二人称単数は、直前の二人称単数であるところの 81 行 φθέγγαιο と指示対象を共にしては、なぜいけないのか、という疑問である。皆の認めるところとして、81 行以下は一種の断絶形式であって祝勝歌の伝統様式に則るものであり<sup>10)</sup>、φθέγγαιο の二人称は歌い手自身を指している。そして二人称の指示対象の転換を示す指標は、86 行までの間には見出し難い。となれば 86 行以下をもって歌い手自身を指すものと解釈せよと、最初の直感が教えるのではないのか。

この恥ずかしいばかりの初歩的疑問に対して、不思議なほど不親切な諸注釈者<sup>11)</sup>の中であって、二人称指示対象の移行可能性について明言してくれるのは Gildersleeve である。彼は 82-84 行の一文について

The hopes speed to the end; the poet, by lingering, wearies, and

not only so, but rouses resentment at the blessings of those whom he praises. *This prepares the return to the praise of Hieron* [...].<sup>12)</sup>

と言う。その 'this' の示すところは何とも曖昧であるが、とにかくにも 82-84 行の一文が、二人称の指示対象の転換を準備しているというのである。説明にもならぬ説明だと言わざるを得ないが、実際このような言い方しかできないであろう。あるいは、祝勝歌が上演の場を第一に考えるものである以上、このような移行は合唱団の身振り一つで表現することができたはずだ、とでも説明すればよいのか。

しかしである。ならば問われよう。祝勝歌の中で、被賞賛人 *laudandus* を指す二人称において、かくも不明瞭な指示対象転換の平行を、人はどれだけ挙げられるであろうかと<sup>13)</sup>。

祝勝歌において、その被賞賛人に対して歌の中で最初に呼びかける<sup>14)</sup> とき、それは原則として、固有名詞を伴った呼格や、強意的人称代名詞を伴うものである<sup>15)</sup>。Bundy がそれぞれを *name cap*, *pronominal cap* と、そして両方とも有するものを *pronominal name cap* と名付けた<sup>16)</sup> ことから明らかに、被賞賛人への呼びかけは、祝勝歌の中で一つの頂点を形成するものである。その頂点において、かくのごとく指示対象の不明瞭な呼びかけは、まずあり得ないと言ってよい<sup>17)</sup>。もし『ピューティア第 1 歌』最終トリアスの二人称が被賞賛人であるとするならば、それは強意的人称代名詞を欠き、呼格は最初の二人称動詞から遅れること 6 行<sup>18)</sup>、しかもそれは *φίλος* という全く限定性のない名詞である。本箇所を被賞賛人と取る限り、それは極めて例外的なものとなる<sup>19)</sup>。

対するに歌い手自身の二人称化は、祝勝歌において随所に、そしていかなる符牒もなく、登場し得るものである。例を挙げれば『ネメア第 7 歌』においては、6 者に対して呼びかけが行われる。そのうち、神々・英雄・勝利者・その親族を対象とするものは全て、呼びかけの最初の文において固有名詞呼格を伴う（1 行 *Ἐλείθυια*, 50 行 *Αἶγινα*, 58 行 *Θεαρίων*, 70 行 *Σώγενες*, 86 行 *Ἡράκλεες*）。対するに歌い手自身への呼びかけたる 77 行 *ἀναβάλεο*, 81 行 *δόνει* のみが、いかなる指標もなく二人称単数命令法で行われているのである。祝勝歌において「指示対象の不明確な二人称

は、原則として歌い手自身を指す」と喝破した Maas の言明<sup>20)</sup>は、今もなおその有効性を失っていない。『ピューティア第 1 歌』においても、81 行の φθέγγατο が突然歌い手を指すことの、パラレルに事欠くことはないのだ。ならば当然のこととして、86 行以下も歌い手を指すべきではないのか。

かくのごとく確認するとき疑問となるのはむしろ、そもそもなぜ 86 行以下の二人称を勝利者とする解釈が可能だったのか、ということである。素朴だったのは「二人称 = 歌い手説」ではなく、「勝利者説」のほうではないのか。Farnell は言う。

Someone is here [sc. in 81 φθέγγατο] addressed in the second person, and again ll. 85-92, and it is natural to suppose they are the same person, *namely the king, as ll. 85-92 obviously refer to him*. But καιρὸν εἰ φθέγγατο, etc., is certainly addressed to Pindar himself, as he not infrequently speaks to himself in this way [...]. The words of the first sentence could have no meaning applied to Hieron [...].<sup>21)</sup>

曰く、85-92 行は「明らかに」ヒエローンを指し、そしてできることならば 81 行も彼を指すべきである。しかしながらこの行はヒエローンを指すとする意味を持ちえず、故に歌い手自身への呼びかけと取るべきだと言うのである。この論理がもし今もなお、86 行以下の「二人称 = 歌い手」説棄却のそれであるとするならば、それは驚くべきことである。そもそも祝勝歌は、合唱団による上演を前提にした機会詩であり、その聴衆に対して、ある任意の箇所を理解のために同じ作品の後の箇所の理解を前提にすることは、できないはずである。ところが、この Farnell の論理こそが、現状における本箇所の二人称の理解の基本線なのである。かつて Slater は、「歌い手自身への呼びかけ Selbstanrede」の同定・分類をする中で、その作業の難しさを嘆きつつ、例として本歌の本箇所を挙げている。

[E].g. in *P.* 1.81-92, the opening statements, καιρὸν εἰ φθέγγατο ... (v. 81) ... μὴ παρίει καλὰ (v. 86), seems to be a Selbstanrede, but the

row of imperatives which follow culminates in ὦ φίλε (v. 92) and clearly refers to Deinomenes.<sup>22)</sup>

曰く、確かに 86 行 *μη παρίει* は、歌い手自身への呼びかけと考えたい。しかしながら以下 92 行まで連続する二人称が、最終的に「明らかに」被賞賛人を指している部分で終わっている以上、86 行も被賞賛人のはずであるというのだ。その迎る順序は逆であるものの、Slater の論理もまた結局、Farnell のそれと何ら変わりはない。あるいは Hubbard もまた、本箇所 の二人称転換の不明瞭さは極めて例外的なものとなることに気付いていながらも、本箇所 の二人称が被賞賛人を指すという前提を問い直すことはなかった。

*The one exception to the rule is P. 1.81-92, where it seems purposefully to be left ambiguous whether the poet is addressing himself or Hieron; this case may be analogous to Pindar's more frequent use of an ambiguous first-person [...].*<sup>23)</sup>

本箇所 の二人称と「不定の一人称」との間の類似性に対する指摘はおそらく慧眼であり、本論でも今一度振り返られることになるであろう。しかしここで問題なのは、なぜ本箇所 が「唯一の例外」であることが無批判的に前提とされたのかということである<sup>24)</sup>。彼にとってもまた、本箇所 がヒエローンを指すことは、論ずるまでもなく「明らか」だったようである<sup>25)</sup>。

もはや明らかであろう。『ピューティア第 1 歌』最終トリアスにおける「二人称 = 歌い手」説は、真面目に検討されていない。85-92 行が「明らかに」勝利者を指すように見えるが故に、81-86 行を見る限り歌い手を指すべきであるというもう一つの「明らかなさ」は無視されてきたのである。しかし、後者の「明らかなさ」が祝勝歌のパラレルに明確に裏打ちされているのに対して、前者は果たしてどうであろうか。無批判的な思い込みを取り払った上で祝勝歌本文に向かい合い、その伝統様式のパラレルを踏まえつつ本箇所を考察するとき、どこまで本当に「明らかな」であり続けることができるのか。あるいはむしろ、本歌最終トリアスの理解は、一新されるべきではないのか。これらの問いを問い直すこ

とが、本論の目的である。

＊

しかし本歌そのものの考察に入る前にまず、祝勝歌における「歌い手自身の二人称化」について今一度確認しておくべきであろう。何となれば、本歌 92 行において、二人称の対象が  $\hat{\omega}$  φίλε「友よ」の言葉でもって呼びかけられることそれ自体が、一見したところそれだけでもって本箇所「歌い手説」に対する十分な反論となるように思われるかもしれないからである。だが祝勝歌のパラレルを確認する限り明らかなこととして、この言葉遣いは本箇所二人称を歌い手ととることへの、いかなる障害にもならない。

先に言及した Slater の分類を借りれば、ピンダロスにおいては 6 種類の Selbstanrede がある<sup>26)</sup>。その分布は広く、文字通り「自分自身」への呼びかけと解し得るような、自分の口や心への呼びかけにとどまらず、楽器、ムーサへの呼びかけ、呼格を伴わない単なる命令文、さらには合唱団の構成員への命令を含み、ついには固有名を持つ（恐らくは）合唱団の長への命令までの広がりを持つものとなっている<sup>27)</sup>。代表的な例を挙げよう。

身体の一部：

O. 1.3 4 εἰ δ' ἄεθλα γαρύνει / ἔλδεαι, φίλον ἦτορ

「我が心よ、もし競技を歌いたいとお前が望むのならば」

楽器：

N. 4.44 47 ἐξύφαινε, γλυκεῖα, καὶ τόδ' αὐτίκα, φόρμιγγι

「すぐにもこの調べを織りなせ、甘い豎琴よ」

ムーサ：

N. 6.28 29 εὐθὺν ἐπὶ τοῦτον, ἄγε, Μοῖσα, / οὐρον ἐπέων / εὐκλέα

「ムーサよ、さあ、言葉の名高き風をこちらに向けよ」

不特定：

O. 9.11 12 πτερόεντα δ' ἔει γλυκύν / Πυθωνάδ' οἰστόν

「ピュートーへと翼ある甘い矢を放て」

合唱団：

I. 8.1 4 Κλεάνδρῳ τις ..., ὦ νέοι, ... / ... / ἰὼν ἀνεγειρέτω / κῶμον  
 「若者たちよ，お前達のうちの誰かクレアンドロスのため……  
 行って宴を呼び起こせ」

固有名：

I. 2.47 ταῦτα, Νικάσιπ', ἀπόνειμον<sup>28)</sup>  
 「これを分け与えるのだ，ニーカーシッポスよ」

それらの全てを「自分自身への呼びかけ」と呼ぶことは，日本語の語感が許さないだろう。祝勝歌におけるこの一群の二人称は，すなわち一人称単数 ἐγώ が，祝勝歌を歌う主体へと呼びかけるものであり，名付けるならばあくまで「歌い手への呼びかけ」である<sup>29)</sup>。そして，その全てが「当の祝勝歌を歌う主体を対象とする」ことを共通点としつつも，一連の広い分布——物理的には同一人物の一部から，歌の観念的な主体としてのムーサや楽器，あるいは不定の対象，固有名を持つ他者に至るまで——を持つことを確認するとき，『ピューティア第1歌』92行の ὦ φίλε をその中に位置づけることに何ら障害のないことは明らかである<sup>30)</sup>。祝勝歌における「歌い手の二人称化」とは，かくのごときものなのである。

## II

85 86:

ἀλλ' ὅμως, κρέσσον γὰρ οἰκτιρμοῦ φθόνος,  
 μὴ παρίει καλά. νόμα δικαίῳ  
 πηδάλιῳ στρατόν· ἄψευ-  
 δεῖ δὲ πρὸς ἄκμονι χάλκευε γλῶσσαν.

『ピューティア第1歌』85 92行の二人称について，「勝利者説」と「歌い手説」の両者を天秤にかけつつ，祝勝歌のパラレルに照らし合わせながら各箇所を解釈してゆくという，この姿勢をもってあらためてテキストに向かうとき，85 86行はむしろ全く逆の印象を与えるであろう。これら三つの文は祝勝歌のパラレルからして「明らかに」歌い手説を支持するものであり，むしろなぜ勝利者説が可能であったのかが訝しまれ

るほどである。本箇所は明確に、歌い手説に与する箇所である。

まず *μη παρίει καλά* を考えよう。直前の 81-84 行にあるのは嫉妬のモチーフを用いた断絶形式のヴァリエーションである。「多くの端をより合わせ短くまとめて、時宜にふさわしく声を上げるならば、人々からの非難はより少なくなるものである。というのも忌まわしき飽きが、移り気な期待を鈍らせるものであるから。他人の功績を前にして、市民たちが耳にする事々は、密かな心に大いにのしかかる」。偉大な功績に対して人は妬みを抱くものであり、賛美を妨げるものだという、祝勝歌における嫉妬のモチーフ *φθόνος*-motif の例示に困るピンダリストはいないであろう。そして確かに「偉大な功績は嫉妬を呼ぶ」という *φθόνος* のモチーフのもたらす明らかな帰結の一つは、「だから話は短く切り上げよう」という、いわゆる *Hindernismotiv* である。だからこそ断絶形式として使われ得るのであり、ここもまさにその一例に当たるかのように見える。

しかしここで忘れてはなるまい。*φθόνος*-motif のもたらす帰結は、それに限らない。もう一つの当然の帰結として十分なパラレルをもって裏付けられるのは「しかし嫉妬の危険を越えてなお、我々は讃美をしなければならぬ」なのである。

I. 2.43 45:

μή νυν, ὅτι φθονεραὶ  
θνατῶν φρένας ἀμφικρέμονται ἐλπίδες,  
μήτ' ἀρετάν ποτε σιγάτω πατρώων,  
μηδὲ τούσδ' ὕμνους·

「嫉妬に満ちた思惑が人の心にはつきものだからといって、  
決して父祖の勲しを、この称えの歌を、沈黙に付すことのないように」

N. 10.19 21:

βραχύ μοι στόμα πάντ' ἀναγῆ·  
σασθ', ὅσων Ἀργεῖον ἔχει τέμενος  
μοῖραν ἐσλῶν· ἔστι δὲ καὶ κόρος ἀνθρω-  
πων βαρὺς ἀντιάσαι·



ἀλλ' ὅμως εὐχορδον ἔγειρε λύραν,  
καὶ παλαισμάτων λάβε φροντίδ'.

「アルゴスの聖域の持つ良き分け前の、全てを語るには私の口は小さい。また人々の飽き是对処し難いものだ。だがそれでも、弦もよろしき豎琴をかき立てよ、そしてレスリング競技に思いを致せ」

祝勝歌の伝統的トボスを考慮するとき、『ピューティア第1歌』においても、85行 ἀλλ' ὅμως 「しかしそれでも」に続く部分は「さあ偉大な功績を称えて歌え」を意味し、二人称は歌い手を指すと考える解釈は、極めて自然なものとなる。「しかしながらそれでも、憐憫よりは嫉妬のほうが良いのだから、良き事々を（歌うことを）止めるな」。

続く86行の船の比喻<sup>31)</sup>をもって「明らかに」歌い手を指すとするのは、意外であるだろうか。「船＝ポリス」そして「船長＝為政者」という、アルカイオスに始まり<sup>32)</sup>アイスキュロス『テーバイを攻める七人の将軍』に一つの頂点を見る<sup>33)</sup>、古典文学における「極めて一般的な」<sup>34)</sup>寓意を知っていればこそ、そして実際ピンダロスにも、その明確なパラレルがあることを確認すればこそ<sup>35)</sup>、本箇所をもってポリスの長たる被賞賛人を指すとするのは当然のようにも見えよう。

しかしギリシャ文学一般におけるその頻出度に目が眩みさえしなければ、ピンダロスにおいては、この「船＝ポリス」の比喻はむしろ少数であることにすぐ気付くはずである<sup>36)</sup>。ピンダロスにおける船の比喻として、数においてはるかに勝るのは「船＝歌」をめぐる比喻なのであり<sup>37)</sup>、さらに注目すべきは中でも特に、断絶形式もしくはその類似表現の中で、二人称動詞を伴い、「何を、どのように、歌うか」を問い、命じるものが多々あるということである。

N. 3.26 28:

θυμέ, τίνα πρὸς ἄλλοδαπὰν  
ἄκραν ἐμὸν πλόον παραμείβει;  
Αἰακῶ σε φαμὶ γένει τε Μοῖσαν φέρειν.

「我が意気よ、お前はいったい何という岬へと我が航路を迷わせたのか。アイアコスとその一族へとムーサを向けよ

と、私はお前に命ずる」

P. 10.51 54:

κόπαν σχάσον, ταχὺ δ' ἄγκυραν ἔρεισον χθονί

πρώραθε, χοιράδος ἄλκαρ πέτρας.

ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων

ἐπ' ἄλλοι' ἄλλον ὅτε μέλισσα θύνει λόγον.

「櫂を止めよ，舳先より地に錨を下ろせ，荒れた礁への守りとして。何しろ祝勝の宴の賛歌の華は，まるで蜜蜂のごとく，その時それぞれの言葉へと逸るものであるから」

N. 5.50 51:

εἰ δὲ Θεμίστιον ἵκεις

ὥστ' αἰδεῖν, μηκέτι ρίγει· δίδοι

φωνάν, ἀνὰ δ' ἰστία τεῖνον

πρὸς ζυγὸν καρχασίου,

「もしお前がテミスティオスを称えに来ているのなら，もはや固まることなかれ，声を上げよ，帆桁へと帆をかけたよ」

祝勝歌におけるパラレルを考慮するならば，νόμα δικαίῳ πηδαλίῳ στρατόν を為政者の比喩としてではなく，合唱団のそれとして受け止めるのは，かえって当然のことである。「正しい舵をもって，この（合唱の）一団を導け<sup>38)</sup>」。歌は正しく歌わなければならない。偉大なる功績は，正しい歌い手を得てこそ初めて人々の間に広まり得るのであるから<sup>39)</sup>。

これに続く舌と鍛冶の比喩については，以下のように言って間違いないであろう。前後関係に惑わされてさえいなければ，γλώσσαν χαλκεύειν が「歌い出しの準備」の比喩であることは疑いもされなかったであろう，と。γλῶσσα「舌」は確かに政治的文脈でも使われ得るが，歌との連関で使われることのほうがはるかに多い<sup>40)</sup>。そして歌の準備として舌と金属の比喩を使うことにも，パラレルがある<sup>41)</sup>。

やはり χάλκευε γλῶσσαν もまた，被賞賛人より歌い手にこそふさわし

い。「嘘いつわりなき金數でもって、舌を鍛えよ」。直前の船の比喻の含意「正しく歌え」を受けて、舌と鍛冶の比喻では「嘘偽りなく歌え」と歌われているのである。

さらに全体を通して付言するならば、これら一連の命令法を歌い手と取った場合に要求されるパラレルは、「さあ歌え」に類する二人称文の連続的出現であり、それは祝勝歌にいくらかでも見出だすことができる<sup>42)</sup>。だが対するに、これを laudandus と取ったときのための「被賞賛人が既に実行していることを、あえて忠告してみせることが、一種の讃美となり得る」という例については、事はそう容易ではない<sup>43)</sup>。

また内容の面から本箇所を捉え直すならば、ここに 81 行 φθέξις 以下、祝勝歌における伝統的トポスを連ねた明確な論の展開を見ることに、困難はないであろう。それは嫉妬と称える必要、そして歌の真実と正義<sup>44)</sup>を巡る展開である。偉大なる功績は嫉妬を呼び、それを称えることを妨げるが、それを越えてなお我々は称えなければならない。称えるべきを称えることがこそが歌の正義なのであり、その歌は嘘偽りなく偉大な功績を伝えるべし、というのである。

以上、85-86 行はむしろ「明らかに」歌い手説を支持することが確認された。被賞賛人説の「明らかなさ」は、未だ登場していない。

\*

87-88:

εἴ τι καὶ φλαῦρον παραιθύσσει, μέγα τοι φέρεται  
παρ' σέθεν. πολλῶν ταμίαις ἐσσί· πολλοὶ  
μάρτυρες ἀμφοτέροις πιστοί.

次に続く 3 つの平叙文は、比喻表現が多用されているがゆえにその含意を特定し難く、特に最初の一文は解釈次第でいかようにも姿を変え得る文章となっている。本箇所は、どちらの説を取るにしても、論拠として使用できるような箇所ではない。むしろ、それぞれの解釈に沿った場合に、いかに整合的な説明をつけられるかが焦点となるものである。被賞賛人説はここに、政治力と富の強調と、名声への気遣いを見出だし、もって εὐεργεσία のモチーフの展開であるとしてきた。対するに歌い手

説は、いかなる解釈を示すことになるのか。

解釈の要点となるのは、第一文の μέγα に見える、歌い手の歌の力への自信であり、第二文の πολλῶν ταμίας に見られる、歌の題材の豊富さ、そして第三文の μάρτυρες の示す、歌の真偽に対する後世の判断への気遣いである。

後ろから順に見てゆこう。86 行において、歌の真実・虚偽と正・不正が話題となっていることは既に確認したところである。そして歌の真偽を巡って後の世が μάρτυρες と呼ばれることについては、『オリュンピア第 1 歌』28 35 行にパラレルがある<sup>45)</sup>。そこでは、神々の食人の宴に話題が行きかけたところで、驚くべきことは多々あり、また人の伝えるものは時に嘘で粉飾されて真実を隠すものである(28 32 行)けれども、「後の日々がもっとも賢い証人となる」(33 34 行)以上、神々については良き事々のみを口にすべきだ、そのほうが非難が少なからうから(35 行)、というのである。賛美の対象を神々から勝利者に変えるだけで、同じ連関を『ピューティア第 1 歌』にも見出だすことができる。後の世が確かな証人となる以上、歌い手は勝利者を正しく称えなければならないのである。「両者<sup>46)</sup>には確かな証人が多数いる」。妬みに駆られて悪言を吐き<sup>47)</sup>、嘘でもって真実を押し隠すような態度は取ってはならない。やがて時が証人となりそのような者を暴き出すであろう<sup>48)</sup>。人は称えるべきを称えなければならないのである<sup>49)</sup>。

対してその前の一文について言えば、ταμίας「司り分配する者」がすなわち歌・宴の司としての歌い手を指すことに明確なパラレルがあり<sup>50)</sup>、その含意は明確である。すなわちこれは、歌い手には歌の題材は幾らでもあるという言明<sup>51)</sup>であり、対象のあまりの偉大さゆえに称えの言葉に苦労はいらないという、いわゆる容易のモチーフ εὐμηχανία-motif<sup>52)</sup> となっていると解釈できるのである。「お前は多くの(称えの言葉の)司なのだ」。

さらにその前文「たとえ下らぬ言葉を吐き出す者がいるにしても、お前からの言葉は重い」<sup>53)</sup>をもって、自らの力を誇る歌い手というテーマだと解釈するならば、断絶形式におけるこれら一連の言明の連関にもまた、確かなパラレルが見出だせる。

例えば『オリュンピア第 2 歌』83 89 行<sup>54)</sup>においては、断絶形式の文脈の中で、歌の矢は幾らでもあると εὐμηχανία のモチーフを提示した

後に(83-85行)、烏と鷺の対比を通じて騒々しい者どもに対して、自らが賢い歌い手であることを誇る言明をなし(86-88行)、次いで歌う対象を選び取ることを二人称で命じている(89行以下)。すなわちここにあるのは、題材の豊富さと、歌い手自らの力の顕示、そして正しい題材の選択のテーマである。

あるいは『ネメア第4歌』33-46行<sup>55)</sup>では、長く歌うことは許されない、時が迫っていると断絶を明確にし(33-35行)、嫉妬にまみれた敵への警戒を促した上で(36-37行)、自分はそのような敵に負けることはないとし(37-40行)、時がやがて明らかにするところへの自信を示す(41-43行)。そして改めてさあ麗しき歌を歌えと豎琴に呼びかけるのである(44行以下)。そこには見えるのは、嫉妬に根差す悪言への警戒と、自らの力の顕示、そして後の世の判断への気遣いと、正しい歌い出しの要請である。

対するに『ピューティア第1歌』においては、歌い手説に従うならば、本箇所を展開は以下になる。すなわち、正しく偽りなく歌い続けなければならない、と述べた後(86行)に、戯れ言を吐く者がいようともし歌い手の言葉の重みは大きいのだと歌い手の力を誇示し(87行)、次いで歌の題材は幾らでもあると εὐμηχανία のモチーフを続け(88行)、さらに証人は幾らでもいる、と自らの言明を補強している(88行)のである。そこにあるのは、嫉妬心への警戒、正しい歌の要請、自らの力の顕示、題材の豊富さ、さらに後の世の判断への気遣いという、一連の流れであり、これは祝勝歌の伝統的展開に合致するものとなる。「たとえ下らぬ言葉を吐き出す者がいるにしても、お前の言葉は重い。お前は多くの(称えの言葉の)司なのだ。両者には確かな証人が多数いる」。

かくして明らかになったのは、81行より二人称単数の指示対象は一貫しているという解釈は、86行のみならず88行にまで拡大してもなお、祝勝歌の伝統的トパスとパラレルによって十分に補強されるということである。88行至るまでは、「明らかに」歌い手説が有利である。

### III

89-90:

εὐανθεῖ δ' ἐν ὀργᾷ παρμένων,

εἵπερ τι φιλεῖς ἀκοῶν ἀδεῖαν αἰ-  
εὶ κλύειν, μὴ κάμνε λίαν δαπάναις·

祝勝歌に固有の約束事を理解しつつ、祝勝歌そのものに向き合うことを目指す我々にとっては、まさにこの一文こそが「明らかに」勝利者説を支持する箇所である。本箇所を見て、勝利者への強い指示性を感じ取ることのできない者は、あまりに祝勝歌を知らなさすぎるとの誹りを免れないであろう。この二人称を歌い手と取ることは、いかにも無理なように見えるほどに、そのあらゆる言葉遣いは勝利者・競技者にこそふさわしい。

何となれば、ὀργά とはしばしば勝利者の優れた気概を示す語であり<sup>56)</sup>、また ἀκοῶν ἀδεῖαν κλύειν は「称えの声を聞く = 祝勝歌に賞賛される」と理解することが自然である。そして何より δαπάναις は、競技者が「競技のための出費」することを示す単語である。このことは本箇所以外のピンダロスにおける全用例 6 例において明確であり、とりわけ「競技のための労苦」πόνος との対比で使用される、祝勝歌のキータームの一つなのである<sup>57)</sup>。

そして 86 行より本箇所に至るまで、二人称単数の指示対象が転換する余地はない。それどころか 89-92 行は船の比喻を中心とする命令文の連続がそっくり 85-86 行と対応しており、輪構造を構成している。もって人は、85 行以下の二人称単数を芋蔓式に全て勝利者に付し、また本箇所と続く 92-94 行においても金離れの良さと、死後の名声というテーマが見出だせるがゆえに、ここに『イストミア第 1 歌』の結尾<sup>58)</sup>を典型とするような、εὐεργεσία のモチーフを見たのである。

しかしである。逆に見るならば、『ピューティア第 1 歌』最終トリアスにおける「二人称 = 勝利者説」の「明らか」さは、唯一この箇所だけなのである。確かにここに、我々は「勝利者説」の最大の強みを確認する。しかしまた、「歌い手説」の強みも既に見てきたところであり、本箇所以前の箇所において、被賞賛人説がいかに無理を強いるものであるかを、確認している。また、勝利者説を支持すると思われてきた 86 行の船の比喻が為政者にふさわしいとか、92 行の ὦ φίλε という呼びかけは歌い手に対してはあり得ないといった前提が、祝勝歌のパラレルに照し合わせるときその有効性をもはや保ちえないということも、確認して

いる。さらに言うならば、εὐεργεσία のモチーフをここに見出だすと言っても、πλούτος や εὐεργεσία といった明確なキータームが現れているわけではない。あるいは二つの船の比喻にしても勝利者説に従う限り、前者は「船長 = 為政者」の比喻でありながら、後者は一個人の歓待性の比喻となっており、必ずしも明確な像を結ぶわけではない。

しからばここで我々に必要な作業はむしろ、逆に本箇所を歌い手説で解釈することがどのくらい無理を強いるものであるのかを確認し、もって両説の強みと弱みを突き合わせ、その上で初めて決断を下すことではないのか。なるほど本箇所は勝利者説を支持する。しかしそれは、歌い手説を否定できるだけの「明らかさ」なのであろうか。

実際、本箇所を歌い手と読むことは、どれくらい無理があるのか。祝勝歌の諸例に照らしつつ再考するとき、本箇所が歌い手を指すとするならば、その解釈の要点は、以下の三点になろう。すなわち、第一に、祝勝歌における χρέος のモチーフの広がりの確認とそれに基づく 90 行 δαπάναις の捉え直しであり、第二に、「競技者の様を装う歌い手」のモチーフの理解、そして第三に、「不定の一人称」の諸例と対照しつつ 90 行 ἀκοῶν ἀδεῖαν の意味するところを掌握することである。順に見てゆこう。

祝勝歌の伝統的トパスである χρέος-motif、すなわち「偉大な功績を挙げたものは、称えられなければならない」という「義務」のモチーフにおいて、χρέος/χρή が、時に単なる「……すべし」の抽象的用法以上の、具体的イメージ、すなわち「負債」の意味をより前面に出した、金銭的・債務的表現を含むことは既に Schadewaldt の確認するところである<sup>59</sup>）。歌い手の歌う勝利者を称える歌は、時に「賃金報酬」(μισθός, *N.* 7.63) であり、時に「賠償」(ἄποινα, *O.* 7.15-16)、また無償の「贈り物」(δόςις, *I.* 1.45-46) であることもあれば、また「利息」(τόκος, *O.* 10.9) をつけることもあり、あるいは最高の「利得」(κέρδος, *I.* 1.51) とみなされる。本歌においても、75-77 行の ἀρέομαι ... μισθόν 「私は報酬を得られよう」において既にこのイメージは使用されているのである。この基本的状況を理解するとき、本箇所の δαπάνα 「出費」が「勝利者への支払いとしての称えの歌」を意味し得るものであることは、容易に理解できよう。なるほど確かに、ピンダロスにおけるわずか 6 例の用例中には、この単語の比喻的用法は見出だせないものの、古典期のパレ

ル<sup>60)</sup>は存在する。

さらに注意すべきこととして、祝勝歌においてはしばしば、歌い手はいかにも自らが競技者であるかのような言葉遣いをするということがあ  
る<sup>61)</sup>。歌い手は五種競技を戦い抜いたり (N. 7.70 73) 相手をねじ伏せ  
たり (N. 4.93 94) 戦車を駆る (O. 9.80 81<sup>62)</sup>) のみならず、時に花輪を  
付けて歌い (I. 7.39), 富や名声を得んと期待する (P. 3.110 111, O. 1.115  
117)。本歌においても 44 45 行で歌い手は既に槍を投げているのである。  
祝勝歌上演の場において、最も共有の度合いの高いイメージが、比喩と  
して多用されるということは、けだし当然のことであろう。本箇所が、  
いかにも競技者にふさわしい言葉遣いでもって、歌い手の所作を表現し  
ているという可能性、まさにそれこそが意図されている当の技法である  
という可能性の想定自体もまた、何ら無理のあるものではない。

そして、90 行の ἀκοὸν ἀδείαν αἰεὶ κλύειν が歌い手を指すとするとき、  
そのパラレルを求めるならば、以下の例<sup>63)</sup>になろう。

N. 8.38 39:

... ἐγὼ δ' ἀστοῖς ἀδὼν καὶ χθονὶ γυῖα καλύψαι,  
αἰνέων αἰνήτᾳ, μομφὰν δ' ἐπισπείρων ἄλιτροῖς.

「私としては仲間の市民たちに好かれた上で地下に身を隠  
したいものだ、称えるべきを称え、悪しき者たちには譴責  
を撒き散らしつつ」

ここに見える類似性は、自分に対する周囲の好意を気にする歌い手とい  
う、単にその一点にとどまるものではない。「不定の一人称」<sup>64)</sup>の典型  
例とも言えるこの箇所においても、氣にかけられているのは何を、如何  
に歌うべきかということであり、端的には「称えるべきを称え、非難す  
べきを非難せよ」という「歌の正義」が問題なのである。より大きな文  
脈として 19 39 行を見るならば、まず歌い手は、何を歌うべきか逡巡す  
る自分を一人称で競技者に喩えて表し (19 行)、その理由として φθόνος  
の危険性を述べ (20 22 行) ている。続いてアイアースという神話の実  
例を挙げて (22 32 行) 嫉妬に由来する讒言の恐ろしさを強調する (32  
34 行)。その上で、歌い手は「不定の一人称」を駆使しつつ、かくのご  
とき嫉妬・讒言は避けるべし、求めるものは人により様々だが、「私」



が求めるのは、祝勝の宴に交わりつつ、称えるべきを称えることなのだ  
と、称えの歌の必要性を言明する（35 39行）。すなわち「不定の一人  
称」は勝利者とイメージを重ね合わせられつつも、実際には歌い手を、  
そして祝勝の場にいる者皆を指し、賛美の倫理を勧奨しているのである。

祝勝歌において、歌い手と競技者が重ね合わされ、称え称えられる主  
客の境界を言葉の上では曖昧にしつつも、「称えられるべきを称えるべ  
し」という一点に集中してゆくという例は特異なものではない。『イス  
トミア第7歌』37 42行<sup>65)</sup>においては、「不定の一人称」でもって勝利  
者の、そしてその場にいる者皆の悲しみを表現しつつ、もはや嵐は去っ  
ただからと、祝勝の宴の必要性を強調し（37 39行）、さらにはまさに  
勝利者と見紛うばかりの表現で「『私』は花輪をつけて歌おう」という  
（39行）。そしてこの後にはさらに、神々の反感を買うことのなきよう、  
日ごと眼前の善を良しとしつつ生きるべしという ἐφαμερία の格言を一  
人称単数で述べた上で（39 42行）、「人は皆、等しく死ぬものなのであ  
るから」（42行）と格言へと導くのである。

かつて Hubbard は、『ピューティア第1歌』最終トリアスにおける二  
人称の特殊性に注目しつつ、これと不定の一人称との関連性を指摘し  
た<sup>66)</sup>。もちろん、結局のところ勝利者説を疑うことの無い Hubbard が  
「不定の一人称」との類似性として考えていたのは、一見歌い手を指す  
ように見えながらむしろ被賞賛人を指しているという現象である。だが  
ここで考えるべきは、その逆向きの方向性であろう。不定の一人称は、  
単に被賞賛人を指すためだけのものではない。時として、歌い手を、合  
唱団を、そしてその場にいる者皆を含めるものであり、そしてしばしば、  
被賞賛人を思わせる言葉遣いをあえて用いつつ、賞賛者 laudator とし  
ての称えの歌の必要性を述べるものなのである。『ピューティア第1歌』  
の二人称命令法と「不定の一人称」の類似性は、その点にこそ存する。  
「もし（宴の）甘い歌声をいつも聞いていたいと願うのなら、栄えも  
たらず気概を保ちつつ、決して（称えの歌声という）出費<sup>67)</sup>に疲れるこ  
とのないよう」。本箇所における言葉遣いは、むしろ意図的に勝利者に  
寄せたものとなっていると考えるべきである。

以上のように本箇所を解釈するとき、それはどれほど「苦しい」もの  
であるだろうか。必要なことは単に、被賞賛人を思わせる措辞を用いつ

つ賞賛者を指すという技法を認めることであり、「不定の一人称」と歌い手の二人称との関連に目を向けることなのである。確かに言葉遣いは明らかに勝利者を示唆するものであり、文脈抜きに本箇所を歌い手と解するならば、それは単なる曲解である。しかし一方で明確な輪構造と一貫する論の展開という文脈があり、他方に祝勝歌における諸パラレルを想起するとき、ここに「歌い手としてしかるべき称えの歌を歌うべし」の言明を見出だすことに、どれほどの困難があるうか。あるいは仮にそれを困難と呼ぶとしても、これが本箇所に至るまでの二人称単数を全て勝利者と解することのもたらす困難よりも小さいことは、もはや明らかである。『ピューティア第1歌』最終部の二人称単数を、歌い手として読むことの最大の難点は、かくして乗り越えられる。

★

91 94:

ἐξίει δ' ὥσπερ κυβερνάτας ἀνὴρ  
 ἰστίον ἀνεμόεν. μὴ δολωθῇς.  
 ὦ φίλε, κέρδεσιν ἐντραπέ-  
 λοις· ὀπιθόμβροτον αὐχνημα δόξας

οἶον ἀποιχομένων ἀνδρῶν δίαιταν μανύει  
 καὶ λογίοις καὶ ἀοιδοῖς.

既に、最大の難関は乗り越えられている。本箇所を示されるテーマは、いずれも既に現れたものを受け直すものであり、解釈上の難点は特に存在しない。「舵取りの座の者のごとく、風に帆を広げよ。友なる者よ、偽りの利得に欺かれることのないように<sup>68)</sup>。唯一、死後の名声だけが、語り手たち、歌い手たちの力により、亡き人の人となり伝えるものなのであるから」。

91 92 行の船の比喩が 86 行のそれと対応して輪構造を構成し、先で「正しく歌え」と言われたものが、ここでは「惜しみなく歌え」<sup>69)</sup>と言われていること、また、金銭にまつわる損得勘定の比喩でもって正しい歌の必要性<sup>70)</sup>を表す表現が、90 行の δαπάναις を受け直していること、

さらには、先に確認した 86 行における鍛冶の比喻と、88 行における証人のモチーフに一貫して見える「歌の正しさ」というテーマが、本箇所 92 行 ὀπιθόμβροτον まで一貫すること、これらのことを見て取るのに、もはや困難はないであろう。本箇所は、嫉妬と讒言、歌の虚偽と真実とその証人という、本箇所に至るまでの一貫したテーマを受けている。そして以下に続く最終トリアスの残りの部分に目を向ければ、そこでは人の死後の歌の力と正しさを示す実例としてクロイソスとパラリスが対比され、最終的に 99 100 行で「競技で勝利を収めるのは最初のものだ。良き名声を得るのはそれに続く分け前。両方を手に入れるならば、その人は最高の栄冠を得たことになる」と格言をもって結ばれているのである。

この解釈に従うならば、今まで見てきた 81 行以下最終トリアスは全体として、嫉妬と讒言、歌の虚偽と真実のテーマを含みつつ、結局のところ一言で言うならば、「さあ宴の歌を歌え」を表すものとなろう。そして祝勝歌の結尾部分におけるこのテーマの現れもまた、パラレルは多い。祝勝歌末尾における一つの典型的モチーフとして合唱団への指示があることは、既に Schadewaldt の指摘するところである<sup>71)</sup>。あるいはまた、このテーマが数行以上の大きな部分を占める例としては、『ネメア第 9 歌』48 55 行に見られる「さあ宴を進めよ」が、パラレルとなるう。

さらに『ピューティア第 1 歌』全体の中での最終トリアスの位置づけを考慮するならば、その結尾を飾る格言に端的にその答えが示されていると言えよう。しばしば指摘されるように本歌は明快な対比軸に沿って進んでいる。それは第一に、リフレインのごとく繰り返される「ゼウスに好まれる者＝歌に囲まれる者」と「ゼウスに疎まれし者＝宴から排除される者」の対比である。5 13 行の驚とオリュポスの神々に対して 14 28 行のテューポース、61 70 行のアイトナー市民に対する 71 80 行のカルターゴー人・エトルーリア人、そして最終トリアスにおけるクロイソスに対するパラリスである。この、歌に囲まれる者・宴の中にある者に対するそこから排除される者という対比は、当然最終トリアスにおいても重要な一テーマであるわけであるが、ここでむしろ重要なのは、本歌におけるもう一つの対比軸、「今なされた偉業」と「後の世の名声」の対比である。

すなわち 99 行の *πρῶτον* と *δευτέρα* の対比が、価値的なものではなく時間的なものであることは、祝勝歌におけるパラレルからも<sup>72)</sup>、また本歌の文脈においても、明らかである。本歌 33-38 行<sup>73)</sup>において、船乗りの比喻でもって表された「最初の順風」が「最後における無事な帰還」を期待させるとの格言は、新都市アイトナーに当てはめられ、「今の僥倖」と「続く宴と名声」の対比に転化される。偉大な功績とそれに続く名声というこの時間的対比こそが、本歌のもう一つの対比軸として、ここに明示されているのである。そしてこれに続く第 3、第 4 トリアスで勝利者ヒエローンの偉大な功績が歌われた。では最終第 5 トリアスで歌われるものとして適切なのは、ヒエローンの内面的な偉大さの賞賛であろうか、あるいは、「後の世の名声の始まりとして、さあ歌え」という、宴と賞賛の必要性の強調であろうか。全体解釈の整合性の点でも、「歌い手説」はより確からしいものとなる。

このように確認するとき、『ピューティア第 1 歌』最終トリアスに展開される一連のテーマは、Bundy が最初に論じた歌の中に、凝縮された形でほとんどその全てが現れていることに驚かされる<sup>74)</sup>。

#### O. 11.4 9:

εἰ δὲ σὺν πόνῳ τις εὖ πράσσοι, μελιγάρυες ὕμνοι

#### 5 ὑστέρων ἀρχὰ λόγων

τέλλεται καὶ πιστὸν ὄρκιον μεγάλας ἀρεταῖς·

ἀφθόνητος δ' αἶνος Ὀλυμπιονίκαις

οὗτος ἄγκειται. τὰ μὲν ἀμέτερα

γλῶσσα ποιμαίνειν ἐθέλει,

#### 10 ἐκ θεοῦ δ' ἀνὴρ σοφαῖς ἀνθεὶ πραπίδεςσιν ὁμοίως.

「誰か人が労苦をもって成功を収めたときには、蜜の響きの賞賛が後の名声の始まりとなり、また偉大なる勲の確かな証となるのである。オリュンピア競技の勝利者には、惜しむ事なき賞賛が捧げられるものであり、我が舌はその（賞賛の）牧者とならんとしている。だが人は神の助けによりまた同様に、賢い思慮を花開かせるものなのだ。」

そこには、賛歌が偉大な功績に対する後の世の名声の開始点だという考え方（4 6 行）、証の比喩による歌の正しさの強調（6 行）、さらに歌の潤沢さのモチーフ<sup>75)</sup>（7 9 行）、さらに正しい歌への気遣い<sup>76)</sup>（10 行）が見出だされる。これら全てが、『ピューティア第 1 歌』最終トリアスに見出だされるものであり、これに船、金属、債務といった若干の比喩を加えさえすれば、その全てになると言ってもよいであろう。『オリュンピア第 11 歌』において当の箇所はクレッシェンドとして勝利者の直接賛美を導き出した。対するに『ピューティア第 1 歌』最終トリアスは、デクレッシェンドとして勝利者直接賛美の後を受けて歌を結ぶ。「歌い手説」の解釈に従うならば、本歌最終トリアスは、かようにも祝勝歌の伝統に則ったものとなる。

#### IV

本論の結論は、かくの如きものである。すなわち、『ピューティア第 1 歌』最終トリアスにおける二人称単数は、81 行 φθέγγαίω より一貫して同一であり、それは祝勝歌における独特の二人称表現としての「歌い手への呼びかけ」と解すべきである。この解釈を阻む最大の難点は、89 90 行がはっきりと競技者を示唆する言葉遣いで語られるところにあるが、これはむしろ意図的に勝利者に重ね合わせつつ歌い手の様を歌う技法と解すべきである。むしろ、本箇所の二人称を勝利者と取った場合に生ずる難点　とりわけ、二人称転換の特異的不明瞭さと、85 86 行が明確に歌い手を指す言葉遣いとなっていること　のほうが大きい。そして最終トリアス全体を歌い称える者への命令ととることで得られる全体像は、祝勝歌の伝統的トボスの連関の中に位置づけられるものであり、さらに本歌の全体解釈の中でも、「今の功績」と「後の名声の始まりとしての歌・宴」という対比を鮮明にするものとして、より蓋然性が高いものとなる。

この理解の妨げとなっていたのは、第一に、本箇所の二人称が「明らかに」勝利者を指すように見えるというその「明らかさ」が、真面目に問い直されことはなかったことにあり、第二に、祝勝歌における二人称の諸例を参照することなく、本歌で最終的に ὦ φίλε と呼びかけられる相手が歌い手ではあり得ないと決めつけた無批判的直感にある。特に後者

について言えば、祝勝歌における「一人称」が大いに論じられる中、「二人称」の広がりの特異性について、必ずしも十分に議論されているとは言い難い。だが一人称の理解のためには、二人称の理解が当然関わってくるものである。そして祝勝歌において、ある一群の二人称は「祝勝歌を歌う主体」を指示して、歌い手自身から合唱団の構成員、時に特定個人たる合唱隊長、さらには広くその場にいる者皆あるいは人一般を指するものとなり、「さあ歌え」の命令を基本としつつ様々なパリエーションを含む。そしてそれは時に「不定の一人称」と類比的な形で、勝利者との境界を曖昧にするが如き言葉遣いを示すのである。あくまで『ピューティア第1歌』最終トリアスの解明を目標とした本論ではあるが、同時に、かくのごとき「祝勝の二人称」とでも名付け得るものの来るべき理解へと向けて<sup>77)</sup>、一パラレルの提供となることもまた、期待されるものである。

## 注

- 1) 文献表に挙げた文献については、著者名のみで引用する。同一著者による複数の文献のある場合は、タイトルの一部を略号として添える。ピンダロスのテキストおよび行番号は Snell-Maehler を、スコリアは Drachmann を用いる。
- 2) 論争の状況については、cf. Köhnken p. 1, esp. n. 5 .
- 3) 59 πατέρος, 62 Ἰέρων, 69 70 ἀγῆτηρ ἀνὴρ / υἱῶ .
- 4) 73 Συρακοσίων ἀρχῶ, 79 παίδεσσιν ... Δεινομένεος (このデイノメネースは、ヒエロンの父のほうであることを注意せよ) .
- 5) 86 μὴ παρίει, 89 παρμένων .
- 6) Pace Wilamowitz p. 302 304, (Fürstenspiegel p. 303) . 我々が Lloyd-Jones の言葉を反芻するのは一体何回目であろうか: ‘the vast damage done by the fatal conjunction of nineteenth-century historicism with nineteenth-century romanticism ’ (p. 145) . 付言すれば、本箇所においてもスコリアの伝記主義ももちろん健在である: Σ 167b (ἀμυνδεῖ δὲ πρὸς ἄκμονι) ἴσως δέ τι ἐπηγγέλαιτο τῷ Πινδάρῳ ὁ Ἰέρων, Σ 173 (εὐάνθεϊ δ’ ἐν ὀρχῇ) ἐκ δὲ τούτου προτρέπεται τὸν Ἰέρωνα μισθὸν αὐτῷ παρασχεῖν τοῦ ἐπινίκου . ピンダロス理解の歴史におけるスコリアの位置については cf. Most, *Measures* p. 11 25, またピンダロス研究史およびその画期としての Bundy の評価については、cf. Young “ Criticism ”, Lloyd-Jones “ Modern Interpretations ”, Slater “ Doubts ” .
- 7) Cf. Bundy s.v., Köhnken p. 7 .
- 8) Cf. Schadewaldt s.v. ‘ Sieg und Lied ’, Köhnken p. 10 .
- 9) Lefkowitz, *Odes* p. 122; Kirkwood ad v. 85 92; Race, *Loeb* vol. 1 p. 211;

Cingano p. 18 19 . また Skulsky は Köhnken を読んでいないようである。  
Hummel, § 323 は立場を明確にしていない。

- 10) この箇所の断絶が入念に準備されたものであることについては, cf. Race, *Style* p. 56 57 .
- 11) Köhnken, Kirkwood, Lefkowitz, Cingano .
- 12) Gildersleeve ad v. 84 ἀπὸ ... ἐλπίδας, 強調筆者。
- 13) 被賞賛人への呼びかけの例については, cf. Hubbard p. 27 28 et n. 19 , および安西 p. 52 53 .
- 14) 以下, 対象の二人称化と呼格化の総称を「呼びかけ」とする。すなわちそれは, より正確には, 以下のいずれかの指示対象となることを指す:  
(1) 二人称代名詞, (2) 二人称動詞, (3) 名詞呼格, (4) その代用としての主格。
- 15) Hubbard の定式は「明確に対象を同定する呼格を伴う」(以下の註 17 参照)であるが, この「明確に」は曖昧である。殆どの事例において呼格は固有名を伴う以上, *P.* 2.57 58 の πρύτανι κύριε や *P.* 8.33 の ὦ παῖ などは, むしろ例外事象に含めるべきである。また, 「伴う」の含む範囲についても注意すべきであろう。原則的には同一文において固有名詞呼格は現れるものである。Hubbard は何の断りも入れていないのだが, 例えば *O.* 5.21 23 では, 最初の呼びかけにおいては固有名詞呼格が含まれていない。それは文が変わり, スタンザ区切りを越えて初めて登場するのである。このような事例もまた, むしろ例外事例に近い。現象としては, 固有名詞呼格と人称代名詞の同一文内での登場が中心事例として存在し, それに連なる周辺事例として上述の例その他が存在すると考えるべきである。
- 16) Bundy p. 5 n. 18 .
- 17) Hubbard と安西の, 両者のアプローチは全く逆である(‘Pindar’s second-person statements to the victor or his relatives are characteristically coupled with a vocative address which clearly identifies the subject’ Hubbard p. 27, 「挙げたのは, 文内に含まれる呼びかけの形[.....]などから, 勝利者その他への呼びかけあるいは, 勝利者の二人称化であることが確実であるもの, あるいは, 前後の文脈から, そのようなものだけである」ということが確実であると推定されるものだけである, 安西 p. 53)。にもかかわらず, 両者の挙げる例が, 本質的に完全に一致していることこそ, 注目に値しよう。被賞賛人への呼びかけは常に, 誤解のしようのない形でなされるものなのである。以下の点は, 単なる不注意もしくは誤植であろう: Hubbard における *N.* 5.43 54 (正しくは *N.* 5.43 49), および *N.* 7.70 75 が欠落, 安西における *P.* 2.1 8 は削除すべき(これは都市[の神格化]への呼びかけである)。また, 前者のリストに *O.* 6.22 25 が現れないのは, 「御者」が「勝利者ないし親族」という範疇には入らないからであり, 後者のそれに *N.* 8.44 48, *I.* 7.31 36 がないのは, 議論の都合上, 死者(=祝宴の場に居ない者)は同列に扱わないからである。なお両者とも挙げる *I.* 5.14 18 においてはむしろ, 14 16 の部分は格言的表現と



- して不定の二人称をとるほうが適当であろう (cf. *O.* 5.21–24, さらに des Places p. 19–20, および Thummer, Privitera ad loc.). ゆえに勝利者への呼びかけは 17 行の *τινὸς* をもって始まるとすれば、やはりここでも呼びかけの最初の文において呼格と人称代名詞が現れることになる。
- 18) この 6 行は dactylo-epitrite の 6 行であって、長い。Snell-Maehler における物理的行数としては 11 行後となる。
- 19) 全く例が考えられないわけではない: *O.* 13.43, *P.* 9.91 (cf. *εὐκλείδης* Hermann), *N.* 3.76. 唯一の例外である可能性もあるだろう。しかしいずれにしても、説明なしに片づけられる事態ではないことは明らかである (実際には上記の例外事象も、本箇所のパラレルとしては採用し難いものと思われる: 最も近いのは *N.* 3 の例であろうが、そこでは *χαίρει* という特殊な動詞の果たす役割があまりに大きい)。
- 20) Maas の挙げる、明らかな「二人称不定法 = 歌い手」の例は以下の通り: *O.* 1.18, 7.92, 9.6, 9.11, 9.12, 9.40 (x2), 9.47, 9.48, 9.109; *P.* 10.51 (x2); *N.* 1.13, 3.31, 4.37, 4.69, 5.50, 5.51, 7.77, 7.81, 10.21, 10.22; *I.* 5.24, 5.38, 5.39, 5.51, 5.62 (x2), 5.63, 7.20, 8.7. その上で、彼は次のように結論づける: ‘[...] muß die angeredete Person da, wo der Text keine andere Bestimmung liefert, als die des Dichters verstanden werden. Dieser Imperativ ist offenbar der einzige charakteristische Modus der Selbstaufforderung’ (p. 40–41). 同様に Hubbard も言う: ‘[u]sually, a completely unidentified second-person will be either the poet’s self-address or address to the song itself’ (p. 28 n. 19). なお、ピンダロスにおける呼格化一般についてはさらに、cf. Kambylis (non vidi), また二人称代名詞については、cf. des Places p. 12–21.
- 21) Farnell ad v. 81, 強調筆者。
- 22) Slater, “Futures” p. 90, 省略原著, 強調筆者。この論文は Köhnken 以前に書かれたものであり; *Deinomenes* ‘は今ならば Hieron’ と読み替えるべきであろう (もっとも、その Slater がなぜ *Lexicon* s.vv. νομάω, ταμίας においてヒエロン説に転じたのかは不明である)。
- 23) Hubbard p. 28 n. 19, 強調筆者。
- 24) もちろん、『ピューティア第 9 歌』を論ずる論文において『ピューティア第 1 歌』の根本的再検討が行われていないことを非難することは、要求過大というべきであろう。しかしそれでも、「再検討の余地があるのかもしれない」といった些かの疑念も呈することがなかったということは、注目に値する。
- 25) あるいは先に挙げた安西もまた、勝利者を指すことが「確実」な例の中に本箇所を含めており、そのことに関しては註の中で Kirkwood と Köhnken に従うと断るだけである (p. 59 n. 23)。しかし前者は詳細な議論を後者に譲っており、後者が議論するのはあくまで「ヒエロンかデイノメネスか」であって、「勝利者か否か」ではない。
- 26) Slater, “Futures” p. 89: ‘(a) by naming his θυμέ, στόμα, etc. (b) by



naming his Muse, his inspiration. (c) by using a simple second person imperative without vocative, or a first [*sic*] person imperative, or *χοή* (d) by addressing the chorus. (e) by addressing the chorus leader. (f) by addressing the object praised, e.g. *Paeon* 6.129 '.

- 27) Slater の挙げる 6 分類 (註 26) のうち, (f) は, 本箇所 の解釈 の問題 において は不適切 であると 判断 し, 以下 の例 から除外 し た。代わって, (a) と (b) の中間 に位置 するもの として, 楽器 への呼び かけが 追加され, 結果 として 分類 の数 としては 6 で一致 している ことに 注意せよ。なお, これら はいずれも, 次の例 に見られる ような, いわゆる 「不定」 の二人称 ないし 「想像上」 の二人称 と異質 である ことは, 明らか であろう : *N.* 9.34 35 *Χρομίω κεν ὑπασπίζων ... / ἔκρινας* .
- 28) ある いは *O.* 6.87 88 *ἔτρυνον νῦν ἐταίρους, / Αἰνέα* . この *アイネアース* についても *ニカーシッポス* についても, 詳しい ことは 何も わからない (cf. Verdenius, Hutchinson ad locc. ).
- 29) これは, 安西 p. 215 240 において 「basis 機能の外化」として 考察 される ものと 重なる 部分が 大きい が, 本論 においては, 祝勝歌 における 「basis 言語」 の存在 について 判断 を保留 する。
- 30) さらに, 『*ピューティア* 第 1 歌』 の *ὦ φίλε* のより 近接 し たパラレル として, 合唱隊 に向かって 「友よ」と 呼び かける 例も, 考え られない わけ ではない。  
*P.* 11.38 40:  
*ἦρ', ὦ φίλοι, κατ' ἀμευσίπορον τρίοδον ἐδινάθην,*  
*ὀρθὰν κέλευθον ἰὼν*  
*τὸ πρίν· ἥ μέ τις ἄνεμος ἔξω πλόου*  
*ἔβαλεν, ὥς ὅτ' ἄκατον ἐνναλίαν;*
- 従来 一般 にこの *ὦ φίλοι* は 被賞賛 人を 指す と解釈 されて きた が, それ に対し て安西 p. 116 n. 26 は, 二つの 論拠 (a) 焦点化 過程 の途上 において 焦点の 人物 に呼び かける ことは, 焦点化 という 当の 目的 に反す る, (b) 歌の 進行・ 構成 に関わる 呼びかけ は, 常に 合唱隊 [ の「宰領」 ] から 合唱隊 自身 へのものである ) をもって 反論 している (p. 257 も併せて 参照 せよ)。その 主張 は基本的 に正しい と判断 する が, しかし ながら 公正 を期して 本論 では, 時の 検証 を未だ 経て いない この 箇所 は, あくまで 可能的 パラレル として 言及 する にとどめる。
- 31) *ピンダロス* における 船の 比喩 のパラレル は, Péron によく 集め られて いる。本箇所 については, 特に p. 104 120 ' *roi-pilot* ' の節 を参照 せよ。
- 32) Cf. Page p. 179 197 .
- 33) Cf. Hutchinson ad A. *Sept.* 62 64 . 実際 A. *Sept.* 1 3 と本箇所 との間の, 措辞 に至る までの 類似性 は高い ようにも 見え よう。
- 34) Page p. 182 .
- 35) *P.* 10.71 72 *ἐν δ' ἀγαθοῖσι κείται / πατρώϊα κεδναὶ πολίων κυβερνάσεις* .
- 36) Péron の *roi-pilote* ' の節 は長い が, 大半 が文学 史的 伝統 の解説 であり, *ピンダロス* のパラレル として 扱っている のは, 本論 に登場 する *P.* 1 の 2 例

を除けば、先に挙げた *P.* 10 と、*P.* 4.272 4 のみである。

- 37) E.g. *N.* 5.2 3 ἀλλ' ἐπὶ πάσας ὁλκάδος ἐν τ' ἀκάτῳ, γλυκεῖ' αἰοιδά, / στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας διαγγέλλοισ', *P.* 2.62 63 εὐανθέα δ' ἀναβάσομαι στόλον ἀμφ' ἀρετᾶ / κελαδέων .
- 38) ビンダロスにおける στρατός が軍隊に限られず、むしろ一般的に各種の「人の集団」を示すほうが多数例であることについては cf. Slater, *Lexicon* s.v., また特に合唱の一群を指す使用例としては、*P.* 11.7 8 ἐπινόμον ἡρωίδων / στρατὸν ὁμαγερέα . さらに「歌い手への呼びかけ」で合唱団を指揮せよと命じる例としては、*O.* 6.87 ὄτρυνον νῦν ἐταίρους .
- 39) Cf. *N.* 8.40 42 αἴσσει δ' ἀρετά, ... / «ν» σοφοῖς ἀνδρῶν ἀερθεῖς ἐν δικαίοις τε, *N.* 3.29 ἔπεται δὲ λόγῳ δίκας ἄωτος, ' ἐσλὸν αἰνεῖν ' .
- 40) Cf. Slater, *Lexicon* s.v., 特に歌の適否との関連における使用例としては、*O.* 13.11 12 ἔχω καλὰ τε φράσαι, τόλμα τέ μοι / εὐθεία γλώσσαν ὀρνυῖ λέγειν , *N.* 4.6 8 ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει, / ὅ τι κε σὺν Χαρίτων τύχῃ / γλώσσω φρονος ἐξέλοι βαθείας .
- 41) *O.* 6.82 83:  
δόξαν ἔχω τιν' ἐπὶ γλώσσῃ λιγυρᾶς ἀκόνας,  
ἃ μ' ἐθέλοντα προσέρπει καλλιρόαισι πνοαῖς.  
この箇所の解釈を巡っては、特に δόξαν の語義解釈を中心に議論が尽きぬところである (cf. Hutchinson, *Lyric* p. 410 412) が、全体として、舌と金属の比喩でもって歌い出しの準備をしている、という基本的文脈は確かである。
- 42) Maas の挙げる用例 (註 20) に限ってみても明らかのように、「歌い手への呼びかけ」となる命令文はしばしば束となって現れる。例えば、『オリュンピア第 9 歌』においては、「歌え」「歌うな」の表現を中心とする二人称が、冒頭 48 行の間に 9 回使用される (6, 11, 14, 36, 40 [x2], 41, 47, 48)。このことについて、Gerber は以下のように述べている: '*O.* 9 contains an unusually large number of self-addresses with imperative or optative [...], although it does not seem that any special significance should be attached to this' (Gerber ad v. *O.* 9.80) .
- 43) 例えば *O.* 1.114 のような、いわゆる ne plus ultra の命令は、定着した格言であってパラレルとは言い難いであろう。ただし不可能なわけではもちろんない: cf. Braswell ad *P.* 4.270 276, id. ad *N.* 1.31 32 . しかしこれらの例の場合でも、後者の箇所は「不定の一人称」の例であり、解釈において微妙な問題が絡む。また前者は、歌自体が明らかに祝勝歌として特殊であり、唯一のパラレルとするには問題がある。賞賛と助言の連関が論じられる Arist. *Rh.* 1367b 1368a にしても、決して同じ表現がそのまま適用できると言っているわけではない: ἃ γὰρ ἐν τῷ συμβουλευεῖν ὑπόθοιο ἄν, ταῦτα μετατεθέντα τῇ λέξει ἐγκώμια γίνονται .
- 44) Cf. Bundy p. 60 n. 66, et. s.vv. ἀλάθεια, δίκαια .
- 45) *O.* 1.33 34 ἀμέραι δ' ἐπιλοιποὶ / μάρτυρες σοφώτατοι . なお、*O.* 1.28 35

- の基本的理解については、cf. Gerber, *O. I.*, ad locc.
- 46) 「両者」の指すものは何か。賞賛と妬み、偉大な功績を挙げる者と悪言を吐く者、良き者と悪しき者、味方と敵という、祝勝歌における遍在的対立項を考えれば、この「両者」は男性複数であり、敵と味方ないし良き者と悪しき者あるいは妬む者と妬みを知らぬ者を指すと見なすべきである。Cf. *P. 2.76* ἄμαχον κακὸν ἀμφοτέροις διαβολῶν ὑποφάτιες (『ピューティア第2歌』72行以下が、「悪言を避け、称えるべきを称えるべし」という、φθόνοςとδίκηを巡る χρέος-motif の論述となっていることについては、小池 p. 16 19 を参照せよ)。
- 47) Cf. *O. 1.47* φθονερῶν γειτόνων, 53 κακαγόρους。
- 48) Cf. *O. 10.53* 55 ὁ τ' ἐξέλεγχων μόνος / ἀλάθειαν ἐτήτυμον / Χρόνος。
- 49) Cf. *N. 3.29* ἔπεται δὲ λόγῳ δίκας ἄωτος, ‘ἐσλὸν αἰνεῖν’。
- 50) Cf. *I. 6.57* 58 ταμίας ... κώμων, またイメージの連関としてはさらに cf. *P. 6.8* ὕμνων θησαυρός。
- 51) 「歌い手への呼びかけ」において、命令文の連続の中に二人称平叙文が理由付けとして挿入される例としては、cf. *O. 9.12* οὗτοι χαμαιπετέων λόγων ἐφάψεαι, あるいは *N. 3.31* 32 ποτίφορον δὲ κόσμον ἔλαχε / γλυκύ τι γαρύμεν, *O. 6.90* ἐσσί γάρ ἄγγελος ὀρθός。
- 52) Cf. Bundy p. 61 62 et s.v. ‘ease’。
- 53) παραιθύσεις は他動詞と取るべきである (cf. *O. 10.72* 73 θόρυβον / παραιθύξε μέγαν)。
- 54) 本箇所理解に関しては、cf. Most, “*O. 2*”。内容解釈については議論の多いところであり、特に語義問題として、85 86 行の ἐς δὲ τὸ πᾶν ἐρμηνέων / χατίζει の解釈を巡って議論の割れるところ (e.g. Verdenius, “*O. 2*”; Lavecchia) であるが、本論は当該箇所の全体解釈において Most の解釈が正しいと判断とする。
- 55) 本箇所の基本的理解については、cf. Miller, “*N. 4*”。
- 56) E.g. *I. 2.35*, *I. 1.41*。
- 57) Cf. Slater, *Lexicon* s.v.: πόνος との対比例 3 例 (*O. 5.15*, *I. 1.42*, *I. 6.10*), その他 3 例 (*I. 5.57* [μύχθος との対比], *I. 4.29* [競走馬のための「出費」], *P. 5.106* [「出費」の代償としての勝利の歌])。特に *I. 6.10* 16 行の例は、δαπάνα と ὀργὰ が併置されるのみならず、労苦と出費のもたらす偉業、最高の名声、死への気遣い、さらには船の比喩といった個々のトポスにおいて、文脈自体は全く異なるものの、『ピューティア第1歌』最終トリアスとの共通性は高いようにも見えよう。
- 58) *I. 1.67* 68。この箇所における当モチーフについては、cf. Bundy p. 84 91。
- 59) Cf. Schadewaldt 277 279, esp. 278 n. 1. 「ピンダロスにおける [.....] χρέος その他のイメージを、単に『詩的な』転義だと解することは、少なからぬ無理がある」(p. 278)。
- 60) E. *Ba.* 893 κοῦφα γὰρ δαπάνα νομίζειν ἰσχὺν τόδ' ἔχειν (cf. *I. 1.45* 46 κοῦφα δόσις ἀνδρὶ σοφῷ / ... ξυνὸν ὀρθῶσαι καλόν)。

- 61) Cf. Slater, “Doubts” p. 203, Lefkowitz, “Athelete”.
- 62) また, *O.* 6.22 25 では御者まで勝利者のそれを借用する。
- 63) 以下に論じる『ネメア第 8 歌』の基本的理解については, cf. Miller, “*N.* 8” (38 39 行については特に p. 119)。
- 64) 一人称単数を使いながら, 時に歌い手をも含めたその場にいる者達全員あるいは人一般を指し, 時に被賞賛人をも指示するという「不定の一人称」については, cf. Young, *Three Odes* p. 58.
- 65) 本箇所的基本的理解については, cf. Young, *I.* 7 p. 25 33.
- 66) 本論 p. 132 (5)。
- 67) *δαπάνα* という単語は, 宴の縁語でもあるのかもしれない: Hes. *Op.* 722 723 μηδὲ πολυξείνου δαιτὸς δυσπέμελος εἶναι / ἐκ κοινοῦ πλείστη τε χάρις δαπάνη τ’ ὀλίγιστη.
- 68) 『ピューティア第 1 歌』最終トリアスには, 正書法以上のテキスト問題を殆ど持たないが, 92 行は例外である。πετάσαις の削除は当然としても, 韻律問題 (ピンダロスの dactylo-epitrite において link anceps (D - D) の resolution は認め難い: pace Kirkwood, Cingano ad loc.) と, 写本上の異読の問題 (ἐντραπέλοις / εὐτραπέλοις のどちらが適切な単語か) が絡んでおり, Snell-Maehler の読みも意義なしとは言えないものとなっている。しかしながら問題の解決は, 基本的には単語選択と metri gratia な修正とにかかっており, 文脈の解釈自体を変えるものではない。本論としては, Braswell, *P.* 4 ad v. 105 に従って, Bücheler の修正読み εὐτράπλοις のほうがよいと判断する。さらに cf. Gerber, *Emendations* ad loc.
- 69) 人は一般にここで *I.* 2.39 40 行 (οὐδέ ποτε ξενίαν / οὐρος ἐμπνεύσαις ὑπέσταιλ’ ἰστίον ἀμφὶ τράπεζαν) をパラレルに引いて「歓待性」のモチーフを強調してきたが, なぜかもう一つの, *N.* 5.50 52 (本論 p. 127 (10)) という, 「歌い手への呼びかけ」として「さあ惜しみなく歌え」を指す明確なパラレルには言及したがない。
- 70) 損得勘定の表現による, 歌における讒言と真実の対比については, さらに cf. *O.* 1.53 ἀκέρδεια λέλογχεν θαμινὰ κακαγόρους, *P.* 2.76 78 ἄμαχον κακὸν ἀμφοτέροις διαβολιᾶν ὑποφάτιες, / ὀργαῖς ἀτενὲς ἀλωπέκων ἵκελοι. / κέρδει δὲ τί μάλα τοῦτο κερδαλέον τελέθει; また一般に, 利得によって正しい判断が狂わされるものであるという考え方については, *P.* 3.54 ἀλλὰ κέρδει καὶ σοφία δέδετα. 讒言・嘘が人を騙すことについては, e.g. *N.* 8.33 δολοφραδής, κακοποιὸν ὄνειδος, *P.* 4.105 ἔπος ἐντράπελον (99 ἐχθίστοισι [... ] ψεύδεσιν)。
- 71) Schadewaldt p. 296 n. 1. そこでは, 典型例として *N.* 2.25, *N.* 5.53, *I.* 5.62, 特異な発展例として *O.* 6.88, また関連事例として, *N.* 3.77, *N.* 8.46, *I.* 2.47, Bacch. 3.96ff. が挙げられている。また近年では, Rutherford p. 46 50 において, 祝勝歌結尾句の典型例として, やや違った角度から, これら諸例の分類が試みられている。
- 72) Cf. Race, *Style* p. 194, そこに挙げられる例は以下の通り: *P.* 1.99 100,

N. 9.46 47, O. 5.24, I. 6.11 12, I. 5.13 ; [i]n all five cases these two elements [sc. double crown of deeds and fame] occur in the order of nature (cf. πρῶτον ... δευτέρᾳ at *Pyth.* 1.99) '.

- 73) この箇所は、アイトナー山の描写が終わり勝利者が導入された直後に位置する。Hamilton p. 74 75 の分析によれば本歌は形式的に見て最も特殊な歌であるとのことだが、大枠を考えるならば、Burton p. 98 の言うように、冒頭のチューボースとアイトナー山のくだりが、本来ならば歌の中心に来るはずの「神話部分」に当たると考えるのが適当であろう。とすれば 33 38 行は、まさに「神話後」の部分の筆頭部に位置するものとなり、本歌の最終部に至るまでの枠組みを提示するに最適の部分ともなる。
- 74) Bundy p. 1 33, 引用箇所については特に p. 12 20 .
- 75) 7 行の ἀφόνητος が「嫉妬」のモチーフから転じて「潤沢さ」を示すものであり、この箇所が εὐμυχανία-motif となっていることについては、cf. Bundy p. 14 15 . この φθόνος のテーマの広がりについては、Slater, “Futures” p. 94 n. 2 に示される見取り図が簡潔にして明瞭である。
- 76) 10 行の格言の解釈を巡っては、とりわけ ὁμοίως が何と何を対比させているのかという論点を中心に、なお議論の多いところである (cf. Bundy p. 12 19, Kirkwood, Verdenius, Willcock ad loc. ) が、いずれの説を取るにせよ、前後の文脈および ἐκ θεοῦ や σοφαῖς πραπίδεςσιν に明らかなように、本箇所が歌の正しい (ないし賢い・良い) 歌い方を巡る言明であることは、間違いない。
- 77) 既に見たように、この二人称は「不定の一人称」との関連で論じられるべきだと考えられる。よって、できることならば相似的に「不定の二人称」と名付けたいところであるが、残念ながらこの言葉は、文法的概念として別のものを表してしまう。

## 文献表

- Braswell, B.K., *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, Text und Kommentare 14 (Berlin / New York 1988).
- ., *A Commentary on Pindar, Nemean One* (Fribourg 1992).
- ., *A Commentary on Pindar, Nemean Nine*, Text und Kommentare 19 (Berlin / New York 1992).
- Bundy, E.L., *Studia Pindarica*. 2 ptt. Univ. of California Publ. in Class. Philol. 18, 1 2 (Berkeley / Los Angeles 1962). (in 1 vol. 1986).
- Burton, R.W.B., *Pindar's Pythian Odes* (Oxford 1962).
- Carey, C., *A Commentary on Five Odes of Pindar: Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8* (New York 1981).
- Cingano, E.: vid. Gentili, B., et al.
- Des Places, E., *Le pronom chez Pindare* (Paris 1947).
- Drachmann, A.B., *Scholia Vetera in Pindari Carmina*. 3 vols. (Leipzig 1903 27, Repr. Amsterdam 1966 69).

- Farnell, L.R., *The Works of Pindar*, 3 vols. (London 1930–32). (Vol. 2: *Critical Commentary to the Works of Pindar*, repr. Amsterdam 1965).
- Gentili, B., et al., *Pindaro. Le Pitiche* (Milano 1995, 1998<sup>2</sup>). (‘L’introduzione e il commento alle Pitiche prima e seconda sono di Ettore Cingano’).
- Gerber, D.E., *Emendations in Pindar 1513–1972* (Amsterdam 1976).
- ., *Pindar’s Olympian One: A Commentary*. Phoenix Supplementary Volume 15 (Toronto 1982).
- ., *Pindar’s Olympian Nine: A Commentary*. Hermes Einzelschriften 87 (Stuttgart 2002).
- Gildersleeve, B.L., *Pindar: The Olympian and Pythian Odes* (New York 1885).
- Hamilton, R., *Epinikion: General Form in the Odes of Pindar* (The Hague / Paris 1974).
- Hubbard, T.K., “Theban Nationalism and Poetic Apology in Pindar, Pythian 9.76–96”, *RhM* 134 (1991) 22–38.
- Hummel, P., *La Syntaxe de Pindare*. Bibliothèque de l’Information grammaticale 24 (Louvain / Paris 1993).
- Hutchinson, G.O., *Aeschylus, Septem contra Thebas: Edited with Introduction and Commentary* (Oxford 1985).
- ., *Greek Lyric Poetry: A Commentary on Selected Larger Pieces. Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides* (Oxford 2001).
- Kambylis, A., “Anredeformen bei Pindar”, in *Χάρης Κωνσταντίνου Ι. Βουρβέρη Ἀφιέρωμα των μαθηματιῶν του ἐπὶ τη ἐξηκονταπενταετηρίδι του βίου αὐτοῦ* (Αθήναι 1964) 95–199 [non vidi].
- Köhnen, A., “Hieron und Deinomenes in Pindars erstem Pythischen Gedicht”, *Hermes* 98 (1970), 1–13.
- Kirkwood, G., *Selections from Pindar: Edited with an Introduction and Commentary* (Chico, CA 1982).
- Lavecchia, S., “Pindaro, ἑρμανεύς σοφός: Considerazioni sul *Ol.* 2, 85–86”, *Hermes* 128 (2000) 369–372.
- Lefkowitz, M.R., *The Victory Ode: An Introduction* (Park Ridge, NJ 1976).
- ., “The Poet as Athlete”, *SIFC* 2 (1984) 5–12 (= *First-Person Fictions: Pindar’s Poetic ‘I’* [Oxford 1991] 161–68).
- Lloyd-Jones, H., “Modern Interpretation of Pindar: the Second Pythian and Seventh Nemean Odes”, *JHS* 93 (1973) 109–37 (= *Greek Epic, Lyric, and Tragedy: the Academic Papers of Sir Hugh Lloyd-Jones* [Oxford 1990] 110–153).
- ., “Pindar”, *PBA* 68 (1982) 139–163 (= *Greek Epic, Lyric, and Tragedy: the Academic Papers of Sir Hugh Lloyd-Jones* [Oxford 1990] 57–79).
- Maas, P., “Zu den neuen Bruchstücken des Bakchylides”, *Jahresberichte Philol. Verein Berlin* 45 (1919) 37–41 (= *Kleine Schriften* [München 1973] 28–33).

- Miller, A.M., " *Phthonos and Parphasis: the Argument of Nemean 8.19-34* ", *GRBS* 23 (1982) 111-120.
- ., " *N. 4.33-43 and the Defense of Digressive Leisure* ", *CJ* 78 (1983) 202-220.
- Most, G.W., *The Measures of Praise: Structure and Function in Pindar's Second Pythian and Seventh Nemean Odes*. Hypomnemata 83 (Göttingen 1985).
- ., " *Pindar, O. 2.83-90* ", *CQ* 36 (1986) 304-316.
- Page, D.L., *Sappho and Alcaeus* (Oxford 1955).
- Péron, J., *Les Images maritimes de Pindare* (Paris 1974).
- Privitera, G.A., *Pindaro. Le Istmiche* (Milano 1982).
- Race, W.H., *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*, American Philol. Assoc. American Class. Studies No. 24 (Atlanta, GA 1990).
- ., *Pindar*. 2 vols. Loeb Classical Library (Cambridge, Mass. 1997).
- Rutherford, I., " *Odes and Ends: Closure in Greek Lyric* ", in *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, edd., D.H. Roberts, F.M. Dunn, D. Fowler (Princeton N.J. 1997) 43-61.
- Schadewaldt, W., *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*. Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Geisteswissenschaftliche Klasse. 5.3 (Halle an der Saale 1928 = Darmstadt 1966).
- Skulsky, S.D., " *Πολλῶν Πείρατα Συνταύσας: Language and Meaning in Pythian 1* ", *CPh* 70 (1975) 8-31.
- Slater, W.J., *Lexicon to Pindar* (Berlin 1969).
- ., " *Futures in Pindar* ", *CQ* 19 (1969) 86-94.
- ., " *Doubts about Pindaric Interpretation* ", *CJ* 72 (1977) 193-208.
- Snell, B., & Maehler, H., *Pindari carmina cum fragmentis*, Pars I: *Epinicia*<sup>8</sup> (Leipzig 1987), Pars II: *Fragmenta, Indices* (Leipzig 1989).
- Thummer, E., *Pindar. Die Isthmischen Gedichte*. 2 vols. (Heidelberg 1968-1969).
- Turyn, A., *Pindari Carmina cum Fragmentis* (Kraków 1948, repr. Oxford 1952).
- Verdenius, W.J., *Commentaries on Pindar*, vol. 1 (O. 3, 7, 12, 14), *Mnemosyne Supplement* 97 (Leiden 1987).
- ., *Commentaries on Pindar*, vol. 2 (O. 1, 10, 11, N. 11, I. 2), *Mnemosyne Supplement* 101 (Leiden 1988).
- ., " *Pindar, O. 2, 83-86* ", *Mnemosyne* 17 (1989) 79-82.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. von, *Pindaros* (Berlin 1922).
- Young, D.C., *Three Odes of Pindar. A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3, and Olympian 7*, *Mnemosyne Supplement* 9 (Leiden 1968).
- ., " *Pindaric Criticism* ", in *Pindaros und Bacchylides*, edd. W.M. Calder III, J. Stern, *Wege der Forschung* 134 (Darmstadt 1970) 1-95.
- ., *Pindar Isthmian 7: Myth and Exempla*. *Mnemosyne Supplement* 15 (Leiden 1971).

安西 眞,『ピンダロス研究：詩人と祝勝歌の話者』,北海道大学図書刊行会,  
2002 年.

小池 登,「祝勝歌の論述法：ピンダロス『ピュティア第2歌』67行 χαίρε 以下について」,『西洋古典学研究』47(1999)12-22.